

# LUIS MARIO SCHNEIDER. LA MIRADA POÉTICA EN EL ESPEJO DE LA PLÁSTICA MEXICANA

Nadie se acerca más a la pintura con la intensidad de "hacer visible lo invisible" que la sensibilidad, que el ojo poético.

LUIS MARIO SCHNEIDER

Esta aseveración que Luis Mario Schneider inscribe en su libro *Xavier Villaurrutia. Entre líneas*, se hace en él venturosa verdad y lo hermana en tal credo con el poeta Contemporáneo, ya que fue Villaurrutia quien insistió en lo ventajoso de dicho don, de tal espiritualidad para aproximarse a la comprensión del arte: "el juego de la inteligencia y el goce de la materia entran en su composición porque inteligencia y materia son solamente el cerebro y la piel del cuerpo de la obra de arte" (Schneider, 1991:12).

Esta apreciación de Xavier Villaurrutia, tal conceptualización que Luis Mario Schneider comparte y divulga, lo lleva a afirmar con entusiasmo: "la mirada inocente que todo poeta trae penetra hacia el asombro, hacia la magia cargada de violables seducciones" (Schneider, 1991:6). A continuación, y afirmando que no está en su mente minimizar la relevancia del acercamiento que la crítica del arte lleva a cabo, asegura:

El crítico de arte teoriza, el poeta entonces no entiende, comprende[...]

El poeta incendia, abrasa y hace suyo un cuadro, el crítico lo resquebraja, solamente lo abraza. (Schneider, 1991:6)

Con este ensayo, primordialmente sobre Xavier Villaurrutia dibujante, Luis Mario Schneider queda inscrito en la ya añeja "fértil hermandad espiritual", en aquella familia de la que él menciona a:



Blake, Hugo, Baudelaire, Verlaine, Apollinaire, Claudel, Cocteau y García Lorca por sólo citar algunos miembros. (Schneider, 1991:37)

Su inclusión en el grupo de poetas enjuiciadores del arte no se inicia precisamente con el tan referido escrito. Es en 1965, viviendo ya en México, cuando empieza a dedicar parte de su tiempo al análisis artístico. Su primer trabajo está relacionado con la fotografía; una breve aproximación la "cámara lúcida", en él, Luis Mario Schneider se encarga de la introducción a *50 fotografías de Beverido* (Schneider, 1965), clarificador texto en el catálogo de la exposición, presentada en el Museo de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, en noviembre de aquel año.

A partir de esa fecha, muchos de sus escritos acerca de la plástica mexicana, más de una treintena, han quedado inscritos en la prensa periódica, presentaciones en catálogos, artículos en revistas especializadas, capítulos en libros, *plaquettes*, además de libros esenciales. Los temas abarcan: pintura, escultura, dibujo, arquitectura, grabado y fotografía, sin soslayar una breve aproximación, una ojeada al cine. Imposible la revisión en este espacio de tan rico material. De ahí que en una selección subjetiva, prefiera reseñar aquellos trabajos que por su método y penetración pueden ser los más significativos dentro de tal pluralidad. Es importante destacar su análisis respecto a la obra de Manuel Felguérez, que conlleva una metodología impecable, y más allá de ello, el abrazo total de su diversa creación. "La obra de Manuel Felguérez o la anatomía del vértigo" (Schneider, 1987:7-16), texto que da inicio al catálogo de la "Muestra antológica del artista" (1987), es una somera y, valga la paradoja, revisión completa, antológica. Luis Mario Schneider va subrayan-

Todas las ilustraciones de este trabajo pertenecen a la COLECCIÓN LUIS MARIO SCHNEIDER.

do de cada etapa de la producción del antologado lo que le define, acorde con la dialéctica del acto creativo; apretadísima biografía que se entreteje con su producción:

Siempre he pensado que Manuel Felguérez pertenece a la familia de los alquimistas, que es un personaje de esa extraña agrupación que va transmitiéndose, solapadamente, sabidurías, brujerías y el afán atormentado de hallar la clave, el alma única, reveladora y absoluta de todo cuanto existe.

Enunciado de conciencia única, de sugestión, que Luis Mario Schneider irá elucidando a través del texto. Seguimiento que explica con amplitud la multiplicidad de alternativas a las que la libertad en el hacer, conjuntamente y gracias a la fuerza de la materia seleccionada, fueron condicionando la tarea en la que el artista:

es sólo ordenador que debe respetar los objetos, los elementos compositivos, porque ellos llevan en sí cualidades estéticas y exigencias que presionan la personalidad.

Todo lo explica el crítico, quien define las influencias que conducen la obra escultórica de Felguérez: Zadkine, Brancusi, Henry Moore e, inclusive, precedentes del México antiguo que permean buena parte de su creatividad no sólo como escultor, sino igualmente como muralista, tarea en la que dice, también el volumen le fue un requerimiento imprescindible. Los estadios en los que parcela la obra van dando forma a diversos caminos y el crítico los subraya: 1960 a 1966, "se lo puede ubicar sin esfuerzo dentro de un informalismo de carácter gestual". Entre 1967 y 1968, pinta Felguérez su serie "La Eva futura", tiempo en el que, "semifigurativo descubre a una mujer contemplada a través de segmentos corporales". 1967 y 1973, "nos conducía, primero con cierta timidez y posteriormente con toda soltura, a la aplicación de lo geométrico en sus composiciones"; asimismo fueron años de "íntima relación entre el arte y la ciencia". La simbiosis con el ambiente de las computadoras también es revisada por Schneider. 1979 el encuentro con el "espacio múltiple". De ese modo, recorre lapsos y sus consecuencias hasta llegar a 1987, fecha de la muestra antológica. En todo el trayecto destaca las características que para él son más reveladoras: figuración, erotismo velado, voluptuosidad de las telas, búsqueda de espacios, planos abstractos, relaciones entre las formas a través del dibujo y volumen; matrimonio entre arte y ciencia, geometría y color, lirismo e incursiones táctiles.

Recuento de lo expresado en torno a la "historia plástica de Manuel Felguérez", a la "sensación de vértigo infinito", a su poética en acción. Totalidad que es aprehendida por Luis Mario Schneider quien concluye explicando:

una labor tesonera y venturosamente terca lleva Manuel Felguérez. Respeto su calidad de ser el más actual de los pintores mexicanos, el mayor investigador. Admiro su ética y le agradezco su generosidad de alquimista que nos hace compartir, más allá de los espejismos, los secretos de la no permanencia.

Lo detenido en la glosa de este texto me permite demostrar por qué el escrito puede definirse como un perfecto ensayo. Cabal concordancia logra el escri-

tor para su enjuiciamiento. Crítica que deambula entre la imagen poética y la función del intelecto.

Luis Mario Schneider llevó a cabo sólo una intervención en el análisis arquitectónico. "Imanol Ordorika Bengoechea" es el arquitecto que atrae su atención, y el título de su texto que conforma un capítulo del libro *Conferencias del bicentenario de la fundación de la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura* (Schneider, 1984:23-35) el texto comparte la misma organización que el referido ensayo de Felguérez.

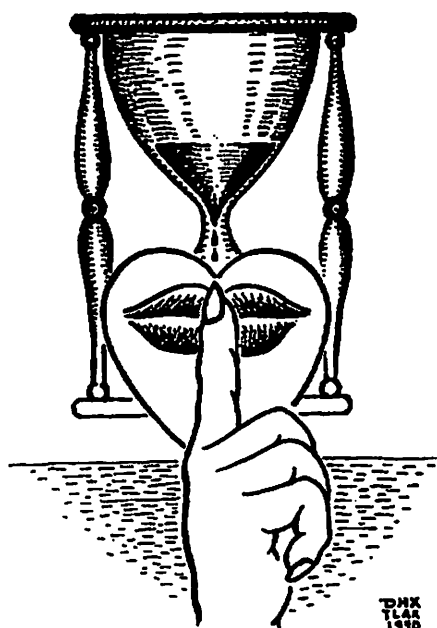
Lo trascendente en las edificaciones de Imanol Ordorika es, para Luis Mario Schneider, el manejo del espacio, al lado de características que no por secundarias forman parte, se integran al quehacer de este arquitecto, a su estética:

el espacio es elemento rector de toda su arquitectura, pues a partir de él se derivan las soluciones formales y por lo tanto estructurales de sus proyectos. La segunda notable característica de su estilo es la adecuación de la forma y la función al medio físico y al entorno y finalmente persigue como preocupación esencial, armonizar todas esas concepciones a un resultado estético.

Para sustentar su aserto, Schneider va revisando uno a uno los edificios y las casas que le parecen sustantivos. Se detiene en reiterar la adecuación que el arquitecto establece con el entorno, como ejemplo cita la casa habitación que Ordorika construye en Valle de Bravo (1961). La considera en valiosa fusión "de la arquitectura con el paisaje", al grado de que el estudioso afirma que tal simbiosis da lugar a una "arquitectura de la región dentro de un espacio-forma contemporáneos". En seguida, expresa que esta casa da principio al "interés enfático de Imanol Ordorika por los espacios arquitectónicos con los que en adelante especulará intensamente".

En la revisión de otros edificios dedicados a oficinas, resalta lo apropiado de la iluminación, la atingencia del color, que en el arquitecto obedece al empleo de nuevos materiales, como el concreto en sus posibilidades constructivas y de decoración. Respecto a lo expresado por el crítico, sus comentarios traen a la mente aquel dicho que se aviene bien con el quehacer del arquitecto: "emplea materiales nobles con sillares de ideas", puesto que Luis Mario Schneider observa que Imanol Ordorika es "obediente" a una investigación y un planteamiento plástico, que da por resultado "un elemento integral de las soluciones". Resulta impresionante la inmersión del escritor en el ámbito, en el lenguaje arquitectónico, conocimientos que sin duda fueron resultado de una sistematización inteligente, que no ausenta la interrelación con el artista, misma que permea el elocuente diálogo con la obra.

La tarea del crítico hace recordar aquella apreciación que Gastón Bachelard consignara como: "leer una habitación", aunque para este caso sería mejor decir que Schneider lee el resultado total de un edificio, diría más, de los edificios; por eso, en el repaso que lleva a cabo, en esa valoración global del quehacer edilicio de Ordorika, están presentes, entre otros de sus logros, el de la "Universidad del Anáhuac", conjunto en el que el espacio "interno externo-forma", lo comparte Ordorika, además de las reiteradas soluciones arquitec-



tónicas racionales, con el campo de las artes visuales, —Schneider informa que el arquitecto también es pintor y escultor. Aún más, tales valores colaboran con aquellas medidas imperativas en la arquitectura: “rigor de escala, de proporción y de contemporaneidad”, los que para el estudioso, “hacen preveer una arquitectura del futuro”, resultado de la condición del arquitecto como investigador e inventor de nuevas técnicas, al lado de armonías de extrema elegancia.

En algunos de sus textos, Luis Mario Schneider se apoya en la interlocución con el artista y muchas veces en juicios de otros autores, lo que sin duda agrega interés a los textos y les afirma en la dimensión temporal. Varios son los senderos en los que deambula con el fin de manifestar la importancia que concede a creadores y a movimientos esenciales en la plástica mexicana. Ensayos que le llevan a plantear lo más hondo, lo más univer-

sal de las obras que le inquietan, que le seducen, más que en el puro deleite personal, en función del intelecto.

Dos de sus investigaciones de mayor envergadura y trascendencia versaron sobre el estridentismo y el surrealismo. En un lapso que abarca menos de diez años, da a conocer los primeros frutos. Del estridentismo comenta que inició la revisión en 1963 y que fue publicada hasta 1970; mientras que su revisión del surrealismo hizo su aparición hasta 1978. En alguna oportunidad Luis Mario Schneider dio su opinión acerca de las características de esos grupos de avanzada:

La actitud vanguardista reclama con vigor, so pena de infidelidad, no una voluntaria adhesión, sino un definido y férreo compromiso de grupo con postulados precisos, tanto culturales como éticos, mandamientos en cierto aspecto inviolables, divulgados en manifiestos y cuya redacción parte por lo común del arrojo, de la arbitrariedad de un solo portavoz, al que responderán instantáneamente incondicionales prosélitos. (Schneider, 1994:17)

La definición del estudioso se aviene cabalmente con el grupo de los estridentistas. Iniciados, dice, en el rechazo explosivo a lo que les rodeaba, a las ataduras literarias, a todo aquello que pudiera inscribirse en el acatamiento de la herencia histórica, aspiraban a cambiarlo todo con la finalidad de encontrar las rutas del hombre nuevo. En *El Estridentismo. Una literatura de la estrategia* (Schneider, 1970), el primer libro de los muchos trabajos en que el escritor se enlazó a esa vanguardia, y como el título lo indica, Luis Mario Schneider hace hincapié en la libertad que los estridentistas otorgaron al lenguaje, en una voluntad de lograr por medio de ella la inscripción en el concierto universal, de ir al encuentro de renovaciones en las letras de otras geografías sin caer en mimetismos. En fin, apegándonos al tema para el presente trabajo, lo importante es destacar tan amplio, sabio y penetrante estudio en la historiografía del arte mexicano, y esto es dable ya que Schneider devela que dicha ruptura contaminó, enriqueció el universo de la plástica, ya que la revolucionaria pro-

puesta fue aceptada por lo más granado de los artistas del momento.

En el primer Manifiesto Estridentista, —incluido en el libro— la hoja volante *Actual No. 1*, redactado y firmado por Manuel Maples Arce, aparece un “Directorio de Vanguardia” en el que están los nombres de Diego María Rivera, David Alfaro Siqueiros, Mario Zayas y Fermín Revueltas. Inclusive, el manifiesto hacía referencia a novedosos comportamientos en el ámbito del arte:

Por lo que se refiere a la plástica, íntimamente ligada al concepto dadaísta, exige en la pintura la supresión de “toda sugestión mental y postizo literaturismo, tan aplaudido por nuestra crítica bufa”. Apoyado en Georges Braque, que afirmaba que el pintor piensa en colores, Maples Arce deduce “la necesidad de una nueva sintaxis colorística”.

Mas no sólo esa sintaxis era la única innovación, había muchas ventanas, una de ellas el abandono de manidas iconografías. Total revolución que se ataba a vanguardias del mundo internacional. Luis Mario Schneider cita, entre otras, al futurismo. La velocidad, el automóvil, la radio, el avión, pasaron a ser las primicias icónicas. Atrás quedaban los ecos Dadá, pero no tan lejos que no tuvieran repercusiones en las reformas mexicanas pese a su intransigencia, rechazo “contra todo lo que existe, directamente en la oposición al cubismo”; al igual que hacia el creacionismo de Vicente Huidobro, uno de los movimientos al que aclara que con recurrencia acudieron los estridentistas.

Los resultados se dejan ver pronto; el primer manifiesto aparece a fines de 1921. El escritor los incluye todos. En 1922 se crea el “Café de Nadie”, sitio de reunión y exposiciones. La nómina de artistas se ha incrementado. En la primera exposición, dice Schneider:

Se exhibieron cuadros de Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Xavier Guerrero, Máximo Pacheco. Germán Cueto presentó una colección de máscaras... y Guillermo Ruiz mostró algunas de sus esculturas.

El Dr. Atl ya formaba parte del grupo. Buena muestra de la revolucionaria creatividad plástica, al amparo de los estridentistas, hace presencia en las carátulas de las revistas *Horizonte* e *Irradiador*, o bien en las portadas de sus libros; por ejemplo Roberto Montenegro ilustra *Radio* de Luis Quintanilla y el Dr. Atl, *Avión* del mismo autor. La lista creció y otros nombres se unieron a los seguidores: Fernando Leal y Rufino Tamayo. A las “pirotecnias verbales” se afiliaban los artistas de la plástica. Luis Mario Schneider, concluye al respecto:

A pesar de que el presente trabajo resume sólo la historia literaria del estridentismo, es necesario dejar asentado que este fue también un movimiento unido estrechamente al despertar de la nueva corriente plástica nacional de los años 20. Vale la pena señalar que uno de los primeros escri-



tos globales que se realizó en México sobre Diego Rivera, Fernando Leal, Mateo Bolaños, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas, Rufino Tamayo, lo hizo también el propio Manuel Maples Arce.

Luis Mario Schneider se refiere al artículo "Los pintores jóvenes de México", aparecido en la revista *Zig-Zag* el 4 de mayo de 1921.

En otro sentido de conceptualizaciones, los Contemporáneos, el famoso "grupo sin grupo", capturó la dilatada atención de Luis Mario Schneider; gracias a sus indagaciones, los escritos de Xavier Villaurrutia, aquellos clasificadores del arte mexicano, así como los de Jorge Cuesta, entre otros, fueron dados a conocer por él. El crítico amplía de esa manera y muy generosamente las perspectivas del arte mexicano, no en un afán de anexarlo a momentos modificadores, sino más bien de abrazarlo en su justa acción, en acercamientos tradicionalistas con la pretensión de resumir, y aquilatar las obras, "ver el gesto creador y su producción como entidades independientes".

Por lo que hace al surrealismo, una más de sus grandes pasiones, a la que permanece atado en persecutoria actitud, Schneider define y aclara tempranamente esa revuelta, al dejar asentado que el movimiento, lejos de ser vanguardista, "más que una escuela, es una moral, una ética totalizadora". En *México y el surrealismo (1925-1950)* (Schneider, 1978:169-233) le dedica un capítulo a tal mudanza en el arte: "De la exposición al éxodo", y en él afirma:

La exposición Surrealista de enero de 1940 es el gran acontecimiento cultural y social de México. Ningún acontecimiento pictórico anterior había producido una alquimia catalizadora tan prodigiosa en la capital metropolitana.

Luis Mario Schneider va tejiendo con erudición e ingenio narrativo, la novedosa y documentada interpretación del movimiento. De lo presentado en la muestra desglosa aquellas pinturas que considera típicamente surrealistas, primordialmente obras de los extranjeros, quienes fueron lo "medular de la exposición", por sólo citar algunos ejemplos, dice:

La exposición [17 de enero de 1940] fue organizada por Wolfgang Paalen y César Moro en México, y por André Bretón desde París[...] La presentación literaria e ideológica de la exposición es de César Moro[...] Texto casi desconocido pero de gran valor no sólo documental para la historia de la plástica mexicana, sino también para la literatura, pues es uno de los testimonios de fe surrealista más definitivo de la producción del poeta peruano.

[...]

El catálogo contenía 44 reproducciones de las pinturas expuestas y anunciaba la participación de numerosos artistas. Además de la pintura de caballete había varios experimentos típicos de la creación surrealista: cadáveres exquisitos, *collages*, *frottages*, *rayogrammes*, *décalcomanies*, *fumages*, *incraves*, dibujos de alienados. Los pintores estaban clasificados como pintores internacionales y como pintores mexicanos. De los mexicanos sólo estaban en la categoría de internacionales Frida Kahlo y Diego Rivera[...] Carlos Mérida (guatemalteco), César Moro (peruano), José Moreno Villa (español)[...] considerados

mexicanos como Manuel Álvarez Bravo, Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano, Guillermo Meza, Roberto Montenegro, Antonio Ruiz y Xavier Villaurrutia.

Luis Mario Schneider incorpora la casi totalidad de los comentarios que la exposición suscitó y que aparecieron en la prensa periódica; favorables casi todos, pero en el sentido de reseñar ese evento mayormente en su parte de la presencia del *Tout Mexique*, es decir, amplísimas referencias a las banalidades sociales ahí presentes, al lado de la incomprensión de quienes pretendieron calificar, deturpar o ubicar a los artistas. El crítico glosa y cuestiona las opiniones que, como dice, “no entienden el movimiento”. Ahí los textos de Ramón, Gaya, José Rojas Garcidueñas, Jorge Cuesta, Martín Luis Guzmán, Luis Cernuda, León Felipe, Vicente Lombardo Toledano, Octavio Paz, etcétera, etcétera. Una pléyade de autores y una gran confusión hacia el cambio, hacia aquel desnudarse el alma entre desgarramientos y oníricas actitudes, y el gusto por la doble imagen. En fin, Schneider conduce por ese laberinto que pondría en manos de los artistas, otra meta para alejarse de los estereotipos de la Escuela Mexicana. Las piezas de ese conjunto argumental, tan sólidamente tratado, la multiplicidad de opiniones que definirían a ese inicial lapso, llevan al crítico a concluir:

A partir de 1950 la actitud que en México se adopta frente al Surrealismo es distinta. La discusión sobre el movimiento adquiere seriedad y profundidad aunque no se manifieste una adhesión definida[...] deja de considerarse este movimiento como una moda literaria pasajera[...]

De igual manera, Luis Mario Schneider advierte que sus indagaciones germinales no concluyen con este primer libro, y que está en camino de realización, “lo que podría llamarse una segunda etapa del surrealismo en México, que abarca desde los años cincuenta a nuestros días. El estudio de esa etapa vendrá a complementar lo expuesto en este volumen”; promesa que firma en 1977 y que, desafortunadamente, no llevó a cabo, aunque el afecto y compromiso con el surrealismo permeó muchos de sus textos posteriores.

Para el seguimiento del rostro, de la imagen del arte mexicano, otra de las vías que emplea es aquella que concurre con anteriores criterios, la riqueza que se halla en los papeles viejos que tanto le atraían; aquellos materiales que, como él decía, los “tiempos espejean en el campo hemerográfico”, universo en el que se inscriben algunas de sus indagaciones, entre ellas, la acuciosa y monumental investigación bibliográfica y hemerográfica sobre María Izquierdo (Schneider, 1986:18-149); minucioso desenterramiento que permitió conocer una variedad de textos en torno a la pintora y lo más relevante, aquellos escritos de su propia mano, eco del sentimiento de la artista. Importante también la investigación bibliográfica que da lugar al libro *Agustín Lazo* (García Ponce y Schneider, 1988:126), y el importante estudio “Agustín Lazo o el teatro como devoción”, en el que Schneider da cuenta de las directrices que seguiría la creatividad del pintor, asiduo concurrente al famoso Café de París. Se trata, sobre todo, de poner énfasis en los dos intereses que condujeron la obra de Lazo: la pintura, la plástica y el teatro, ámbitos también de



atractivo y mucho aprecio para el crítico. En igual sentido, está su exacta indagación acerca de la crítica del arte que generaran la pintura y la poética de Ángel Zárraga (Schneider, 1997:186-195).

Del espejeo que en la prensa periódica de los siglos XIX y XX realiza, surge el texto "Marius de Zayas o un rostro del hijo pródigo" (Schneider, 1992:57) y la recopilación de las caricaturas del artista que se publicaron bajo el pie de imprenta de la Universidad Veracruzana en 1992, año en el que las fotografías de esa singular producción se exhibieron en dicha Universidad. En el texto Luis Mario Schneider aclara:

El catálogo recoge la mayoría de la obra realizada y publicada por Marius de Zayas de 1902 a 1907, año de su partida de México, producción que de paso es prácticamente desconocida. (Schneider, 1992:7)

Un sintético trabajo que engloba algo de la vida, al lado de las influencias y lo trascendente del dibujo humorístico del internacional artista. Marius de Zayas convive en París y Nueva York "con lo más definido de la vanguardia del arte internacional", marco de relaciones que convirtieron a Zayas en el promotor de esas avanzadas en Nueva York.

Los nombres de Pablo Picasso, Alfred Stieglitz, Francis Picabia, Guillaume Apollinaire, Tristán Tzara se van a unir en el quehacer que el mexicano llevó a cabo desde las galerías estadounidenses con las que compartió visión y amistades. Muy importante es el sitio que el investigador le otorga al artista entre los más destacados caricaturistas mexicanos de los siglos XIX y XX. El preciso conocimiento de ese ámbito permea la revisión de lo llevado a cabo en México por Zayas. Se trata del análisis de su constante contribución para *El Diario* y *El Diario Ilustrado*. Un penetrante desglose de influencias como las del norteamericano Charles Dana Gibson, de los europeos Leonetto Cappiello, Sem y de Max Beerbohm; influjos que se pueden constatar en la totalidad de las ilustraciones, sabiamente colocadas en el libro catálogo, cuya temática y seguimiento también fueron ordenados por Luis Mario Schneider: "Los comienzos", "Las modas", "Antes de la partida". Caricaturas que permiten ver con claridad las rutas perseguidas por Marius de Zayas: "el academicismo criollista muy en boga a finales del XIX, el *art nouveau*". En fin, las cualidades que permearon parte de la imagen de México en el lapso entre los siglos XIX y XX, actividades y personajes plasmados en los que la ironía suave, deja retratos, con ciertas deformidades no agresivas, que permiten identificar a toda suerte de protagonistas registrados por la intención paródica, por el lápiz jocoso de Marius de Zayas.

Uno de los relevantes descubrimientos llevados a cabo por el escritor, que no en vano llama a Zayas "hijo pródigo", ya que éste vuelve a su natal Veracruz hasta 1992, sólo con la presencia de su mágico lápiz, y gracias a la acuciosidad del investigador.

La valoración y el aprecio por el paisaje llevan a Luis Mario Schneider a congrega a otros poetas, cuyas voces correspondieron a la evaluación del enorme paisajista de Temascalcingo, José María Velasco (Schneider, 1989:319-

335). Coetáneos al pintor: Ignacio Manuel Altamirano, Juan de Dios Peza y el cubano José Martí; después José Juan Tablada, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer y Octavio Paz; todos ellos son glosados. El crítico revisa a la par los paisajes citados, lo que le afirma en la constatación de la "genialidad del artista". Los convocados coinciden en la magnificencia, sobre todo, de las vistas del Valle de México, lo que lleva a Schneider a apuntar que "la palabra pureza define y a la vez derrota la obra de Velasco". Para concluir esta lírica e inteligente experiencia, y conforme con lo observado y divulgado por los demás poetas en su seguimiento del paisajista, comenta:

Un proceso de almas que no anula la grandeza de José María Velasco.  
Inclusive lo fusiona más, lo hechiza más, lo regresa a la palabra crítica  
de una especie de liturgia, donde el poeta habla, cuestiona[...]

En el Estado de México encontró un universo de seducciones, y dentro de éste le atrajo la atención el arte popular, mayormente la cerámica de barro de Metepec, sitio en cuyas tradiciones se adentra a fondo. Divulga sus fiestas, pero sobre todo escribe acerca de la "arcilla creadora" en su artículo "Tradición y fantasía del barro" (Schneider, 1995-1996:33-45). Acercamiento que él mismo define:

Entre el ensayo y el reportaje, este artículo es una introducción al mundo imaginativo que representa la artesanía de Metepec. Hecho de barro amarillo y de barro arenoso, obtenidos en los pueblos cercanos, este excepcional arte abarca una gama muy amplia de diseños y ornamentaciones inspirados en motivos seculares y religiosos. Aquí se describen también algunos secretos del oficio que han revelado los propios artesanos.

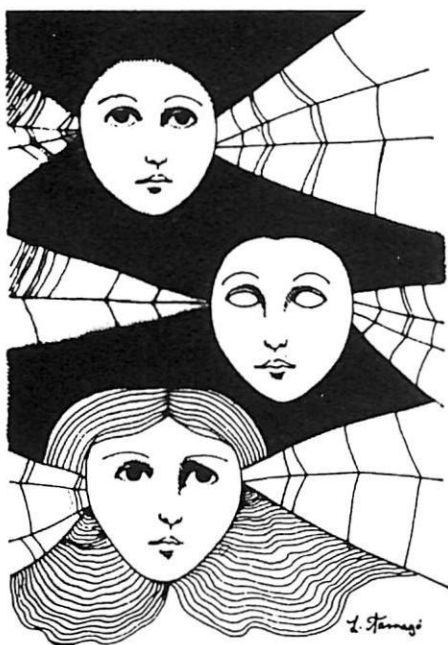
En efecto, el ensayo va más allá de esa escueta relación, devela orígenes, devenir e internacionalización de tan maravillosa artesanía, no soslaya las humildes macetas y cazuelas, al lado de vajillas, fuentecitas, juguetería. De los elaborados cántaros pulqueros comenta: "se alegran con las múltiples apariencias [una variada zoología] que se les otorga". Igualmente los soles, lunas, eclipses, son reseñados; de los primeros aclara que existen: "soles cantores, soles bigotones y soles sonrientes", mientras que la luna se ve "siempre en actitud de coquetería, ya redonda, ya menguante, decorada de flores, de rojos labios que parecieran estar siempre enamorando al sol". Opulencia, variedad y color, aunque él advierte que "los hay solamente engretados y en colores terracota o en la abundosa policromía".

Por supuesto, definirá con más detenimiento los hoy internacionalmente célebres "árboles de la vida", de los que comenta todo: tamaño, el trasfondo simbólico, bíblico en su variadísima iconografía:

[...] realizados tanto en miniatura como en tamaño gigante. Su simbología a veces requiere una vasta interpretación, pero en general expresa la convivencia de la fauna y la flora autóctonas con las bíblicas.

[...]

El árbol de la vida de Metepec es una escultura teatralizada, muchas de las veces elaborada en tres niveles de ingenua factura y siempre



dentro de un ritmo descendente de mayor a menor.

De igual manera, decanta el orden de la composición en sus tradicionales imágenes que recupera para la historia y que actualmente se modifican en cuanto a detalles, mas no en lo esencial:

Dios Padre, en el centro, la historia bíblica protagonizada por Eva, situada a la izquierda del espectador, por Adán a la derecha y por la serpiente, ya enroscada en el árbol sosteniendo la manzana, o simplemente tentando a la mujer. En el tercero, al nivel del suelo, la pareja aparece huyendo a los abismos terrenales.

Luis Mario Schneider hace hincapié en el "frenético barroquismo" de aquellas composiciones —en las que los cambios albergan inclusive al "árbol de la muerte"— en el colorido en que se "afirma el jardín del paraíso", abundante en hojas, frutos, animales y astros. Los prin-

cipales creadores le dan su punto de vista, son artesanos que comparten con el crítico sus secretos de factura, en fin, le permiten profundizar en ese universo de variadísima biología y de una zoología que contamina y comparte su exuberancia con otros personajes en barro, hoy producto de la mitología local, como las decoradísimas sirenas.

Señala, igualmente, el orgullo que se respira entre el gremio artesanal que deja su impronta colorística inclusive en un brillante despliegue de ornato urbano. Luis Mario Schneider finaliza el recorrido por tan espléndidas artesanías con la firme creencia de que son obra de un:

Pueblo de artesanos, hijos del color, la sangre y la quimera del barro, Metepec se canta a sí mismo con una altivez ganada a pulso.

Es precisamente en la atadura con el Estado de México cuando, en cumplida retribución por la acogida que aquella geografía con su clima, su arte y su pueblo agradecido le brindaron, decide dar a conocer a tres de los artistas destacados de la entidad; por eso, y desde ahí, escribe los libros que lo sitúan con mayor claridad en su carácter de historiador y crítico de arte: *José María y Petronilo Monroy. Los hermanos pintores de Tenancingo* (Schneider, 1995) y *Abraham Ángel* (Schneider, 1995). En el primero, emplea dos tipos de reflexiones para el seguimiento del arte de ambos pintores. Su aproximación a José María, el autodidacta, "pero no por ello menos importante", conlleva, al lado de la necesaria visión de la vida, aquella que le revela de qué manera el artista alcanzara la maestría que se observa en muchas de sus pinturas, el análisis cuidadoso de las mismas. Curiosamente su producción, que había permanecido casi en el anonimato, en el olvido, era vista y gustada por el pueblo de Tenancingo en cada Semana Santa. Se trata de enormes lienzos con escenas de la Pasión de Cristo. El estudioso queda sorprendido, pues pese a su falta de una ortodoxia formativa, José María deja pinturas admirables, con conocimientos de anatomía, de composición y color. Las influencias que en ellas están presentes, aparte de una cultura teológica, e insisto, pictórica, las explica Luis Mario

Schneider al señalar que fue precisamente el tutor de ambos pintores, el cura Epigmenio de la Piedra, hombre liberal y culto quien les instruyó al respecto. José María lleva a cabo su quehacer en torno a imágenes religiosas, probablemente a solicitud del mismo De la Piedra; las más importantes de sus pinturas fueron las telas ya dichas, "10 murales transportables", "telones adoctrinarios" de gran formato. El crítico advierte en ellas "grandes afinidades con las escuelas italianas, con la de los Nazarenos, sobre todo", en su aspecto de tema y color aunque en la composición algunas siguen esos vasos comunicantes que van desde los Primitivos hasta Rembrandt.

El análisis consecutivo lo da al comentar que en su inspiración sin duda tomaron parte: estampas vistas, conocidas en la biblioteca de su tutor. Sorprende la detallada especificación iconográfica, que al lado de justas estimaciones sobre la composición y logros pictóricos concreta Luis Mario Schneider.

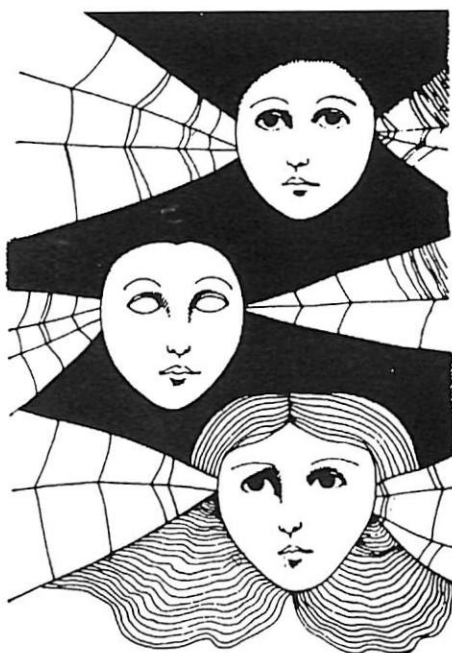
Acerca del otro hermano, Petronilo Monroy, Schneider ordena y conceptualiza el rico material con que la investigación le premia. No se limita al método iconográfico, va más allá, hurga en las opiniones de sus coetáneos, para ello cuenta con todos los aspectos históricos relevantes para mejor comprender su arte. Con prosa clara y didáctica, cita paso a paso la biografía plástica del pintor, atiende a sus fuentes, a su génesis y algo de gran importancia, la interrelación de Monroy con la Academia de San Carlos, el magnífico oficio que la institución otorga a sus egresados, a sus profesores, de ahí que el quehacer de Petronilo Monroy pueda ser enjuiciado, así lo advierte Luis Mario Schneider, en varias de las rutas que persiguiera en su pintura: lo religioso, lo bíblico, lo histórico, tanto en el ámbito universal, como en el nacional, el retrato y su participación en pinturas murales, etcétera. Examina de esa manera las obras paradigmáticas y proporciona imágenes y descripciones de gran interés, es decir, un buen abanico de ejemplos. Sin duda el libro ilumina un aspecto poco conocido de nuestra cultura artística siglo XIX. El sabio seguimiento de esos pintores le valió un inmediato reconocimiento, el Premio Nacional "Luis

Cardoza y Aragón" para la crítica de artes plásticas.

Creo firmemente, sin exagerar, que donde más se conjuga el talento censor de Schneider al lado de su apasionado afán por poner en su justo mérito a un artista, se da en su libro *Abraham Ángel*, biografía y creación del malogrado joven nacido en El Oro, Estado de México. El escritor justifica su interés en el pintor y expresa fuertemente la simpatía hacia aquél y hacia su obra:

En la historia del arte mexicano, Abraham Ángel tuvo el más exclusivo destino: muerte adolescente, fama madura. Crueldad y regocijo. En vida comenzó y vivió leyendas, en seguida mitos, hoy transita por una gloria única.

Lo conocí hace algunos años a través de un cuadro que entre maravillas y seducciones me arrancó una ferviente promesa. Este libro pretende cumplirla.



Sin duda el enfático empeño se concretó en un libro cuya historia se antojaría que deambula entre ficción y realidad, mas no es así. Luis Mario Schneider transparenta sus pesquisas y logra aunar a su emoción visual, los ingredientes que plantean el talentoso quehacer de Abraham Ángel, mismo que hiciera al estudioso prometerse el ahondar en tan singular producción.

Aparte de una historia personal que conmueve y que, reitero, sigue con toda exactitud, hasta sus mínimos detalles, revela un quehacer no fácil. El crítico se enfrenta al desafío de destacar la imagen, ya envuelta en el mito, paralelamente a lo realizado por aquel joven, que tuvo la desgracia y la fortuna, valga la paradoja, de caer en un medio totalmente intelectualizado, sin prejuicios, pero también carente de sentimientos; en particular reflexiona sobre la relación de Abraham Ángel con el pintor Manuel Rodríguez Lozano. Por todo eso, Luis Mario Schneider se ve obligado a rescatar al artista de supuestos influjos, situarlo cabalmente. Ejercicio que le lleva a afirmar que Abraham Ángel sigue las enseñanzas de Adolfo Best Maugard quien es “el verdadero alentador y descubridor de la vocación del pintor”; luego explica: “existe la declaración entusiasta de Best Maugard manifestada en palabras de José Juan Tablada acerca del talento de Abraham Ángel”. El testimonio permite a Luis Mario Schneider ir más allá, detallar las directrices que inscribieron al pintor en aquel vasto universo que se conoce como Escuela Mexicana de Pintura.

Por sobre los conflictos sentimentales que envuelven la vida de Abraham Ángel, el estudioso revisa cuidadosamente los veinticinco únicos cuadros que conforman su producción. Aquella diversa gramática plástica, va siendo inteligente y comprensivamente descrita, descifrada. Sabe muy bien Schneider que para ver y sentir la pintura, en justicia, es preciso verla tono por tono, y en el caso de Abraham Ángel, al hacerlo, situarse en su contenido, aquel que permea la frescura con la que llevara a cabo su quehacer, inmerso en una interpretación ingenua de la realidad; por ello la aproximación del crítico se da en un menester que exige ciencia y sinceridad, en fin, comprensión. De ahí que someta la parca y atrayente producción a un ejercicio justificativo para reivindicar la franqueza, la independencia de un creador que aportará al arte emotivas interrogantes estéticas.

La monografía exhibe el acreditado conocimiento que de la teoría y la práctica artística poseía Luis Mario Schneider, virtudes que le proporcionan una perspectiva intelectual al lado de una claridad expositiva reveladora de la empatía hacia Abraham Ángel.

El camino anterior acerca de lo dicho por Luis Mario Schneider, de su adentrarse en el universo de la plástica nacional, es el resumen, escueto, tal vez injusto de una producción variadísima y vasta, de tal fuerza y claridad, a la que basta dar una ojeada para entender, establecer la unión de un pensamiento y de un temperamento que ve, que medita, que ama la obra de arte. De ese modo, Luis Mario Schneider la identifica, desde su materialidad hasta su esencia espiritual, analizándola con respeto y verdad. Ejemplo de un ejercicio erudito, inteligente, selectivo y refinado. Luis Mario Schneider, de manera ética, siempre fue así, se apoya en la teoría del culto a los valores estéticos de la vida, en el pensamiento, y por supuesto en la sensibilidad poética. LC

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- García Ponce, Juan, Luis Mario Schneider (1988), *Agustín Lazo*, México, Casa de Bolsa CREMI, S.A.
- Schneider, Luis Mario (1965), "50 fotografías de Beverido", *Catálogo*, México, Museo de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, 18-30 de noviembre s/p.
- \_\_\_\_\_ (1970), *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, (Estudios Literarios 5), 244 pp.
- \_\_\_\_\_ (1978), *México y el surrealismo (1925-1950)*, México, Arte y Libros.
- \_\_\_\_\_ (1984), "Imanol Ordorika Bengoechea", *Conferencias del bicentenario de la fundación de la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura.
- \_\_\_\_\_ (1986), *María Izquierdo*, Investigación Bibliográfica y hemerográfica, [nota introductoria de Carlos Monsiváis], Casa de Bolsa CREMI.
- \_\_\_\_\_ (1987), "La obra de Manuel Felguérez o la anatomía del vértigo", en *Manuel Felguérez. Muestra Antológica*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo del Palacio de Bellas Artes, enero/abril.
- \_\_\_\_\_ (1989), "José María Velasco en la mirada de los poetas", en *José María Velasco. Homenaje*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- \_\_\_\_\_ (1991), *Xavier Villaurrutia. Entre líneas*, México, Ediciones Trabuco y Clavel.
- \_\_\_\_\_ (1992), "Marius de Zayas o un rostro del hijo pródigo", en *Marius de Zayas, acopio mexicano*, México, Universidad Veracruzana, 57 pp.
- \_\_\_\_\_ (1994), "Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida" en, *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México.
- \_\_\_\_\_ (1995), *Abraham Ángel*, México, Coordinación de Humanidades, Instituto Mexiquense de Cultura, Gobierno del Estado de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 97 pp.
- \_\_\_\_\_ (1995), *José María y Petronilo Monroy. Los hermanos pintores de Tenancingo*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, Gobierno del Estado de México, 96 pp.
- \_\_\_\_\_ (1995-1996), "Tradición y fantasía del barro", *Artes de México, Metepec y su arte en barro*, invierno, No. 30.
- \_\_\_\_\_ (1997), "Ángel Zárraga ante la crítica nacional", en varios autores, *Zárraga*, Milán, Italia, Grupo Financiero Vital, Americo Arte Editores.